

Luís Saia

O tumulto que envolveu as manifestações artísticas no mundo moderno, outra vantagem não tivesse, teria a de reservar um lugar para a arte popular. Isso e os estudos de etnografia e folclore e deram uma cobertura para a apreciação mais correta da produção artística que não vem sacramentada nem pelas escolas convencionais e acadêmicas nem pela aceitação de padrões fixos de julgamento, estabelecidos em função de proposições teóricas, como é o caso dos “ismos” recentes. A categoria arte popular, que conquistou, assim, um lugar legítimo entre os estilos históricos e as diferentes tendências da arte moderna, apresenta a vantagem da sua universalidade e do seu descompromisso forçado perante as manifestações artísticas eruditas, com as quais mantém, entretanto, diálogo no que diz respeito à temática e ao linguajar plástico.

Na verdade, os estilos históricos e a arte tradicional oferecem limitações no tempo e no espaço e, por pressuposto, será sempre possível pesquisar suas origens, sua evolução interna e suas características e, afinal, sua superação pela produção dos períodos subsequentes. A arte popular, ao contrário, existe sempre onde há povo, tenha ela ou não se filiado a acontecimentos relevantes da arte erudita ou domesticado suas tendências dominantes pela vizinhança de uma influência erudita, como é o caso geral da arte popular católica no Ocidente, onde essa vizinhança introduziu uma temática e condicionou certos meios de representação.

Pelo fato de existir independentemente da presença de correntes eruditas avassaladoras, as manifestações artísticas do povo constituem um documentário único pelo seu valor como expressão e como solução de caráter artístico. Isso não quer dizer, entretanto, que a arte popular não tenha suas raízes, não tenha seu processo próprio de evolução e suas

características. Se a abordagem de tais problemas não tem sido levada a efeito à suficiência, seria apenas e unicamente porque sua condição plebeia afastou de si o aristocratismo que persegue os estudos de arte. De outra parte, os ensaios de etnografia e folclore, sob cuja égide os estudos de arte popular alcançaram uma deixa mais científica, foram dominados pelo sentido de inventário de documentos que visavam a áreas de conhecimento alheias à análise específica do fenômeno artístico.

Deve-se considerar, ainda, que o destino imediatamente utilitário, associado às manifestações de arte popular, teria contribuído para isolar este território tabu no campo das manifestações artísticas.

Não é mesmo fora de propósito pensar que as dificuldades que perseguem a organização de padrões de julgamento da arte popular provenham do fato de desfrutar, nas suas motivações fundamentais e na sua produção frequentemente pletórica, uma colocação tipo que foge aos padrões que tem livre tráfego nas artes eruditas e tradicionais. Tal situação nunca impediu que artistas realmente dotados percebessem nas peças de arte popular valores de interesse excepcional, a ponto de servirem-se deles como pontos de partida para suas próprias criações, na literatura, na música, nas artes plásticas, etc. Tratar-se-ia, entretanto, de uma possibilidade de privilegiados, aristocrática, que jamais conseguiu se converter numa colocação crítica ou teórica que pudesse ser ensinada e transmitida. Enquanto os valores da arte popular estiveram prejudicados por tal distorção limitativa, prevaleceu a impressão de que a arte popular teria apenas um valor científico de informação. Como arte, seria menor. Daí o nome esdrúxulo de artes menores para os trabalhos artísticos aplicados em bens utilitários. Mesmo que tais trabalhos tenham sido realizados por grandes artistas.

* Publicado em “Sete brasileiros e seu universo: a arte, ofícios, origens, permanências”. Organizado por Gisela Magalhães e Irma Arestizábal. Departamento de Documentação e Divulgação, MEC/DAC (Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura), 1974.



Figura 1: Santo Antonio, madeira, 20 cm de altura. São Miguel Paulista, SP, 1940. Fonte: Laboratório do IV Distrito do IPHAN.

Nada impede, entretanto, que a arte popular se constitua numa categoria tão válida como a arte erudita ou tradicional, bastando para isso que se lhe busquem e estudem as raízes, as influências, as suas normas peculiares de criação e o seu sistema específico de valores.

Exemplar típico de interpretação popular da imaginária católica tradicional. A linguagem indicativa é a tradicional: o cordão da Ordem de São Francisco e o Menino Jesus nos braços do santo. Quando foi documentada, a figura do Menino já não acompanhava a imagem, o que se explicaria pela tradição popular de retirar dos braços do santo a figura de Jesus, até que o pedido seja satisfeito. Nas feiras de São Paulo são vendidas pequenas imagens de

Santo Antônio, feitas de modo que a retirada do menino seja particularmente fácil. Coisa caipira.

A interpretação plástica, assexuada e sem raça, anatomicamente arcaica (a altura total é quatro vezes a da cabeça), denuncia a condição de passagem da linguagem tradicional para a popular. O popular desconhece se o santo é de Pádua ou de Lisboa, homem ou mulher, mas se atém a um fato principal: multilar o santo, forçando-o a conceder a graça pedida. Os tratamentos particularizados dos diferentes pormenores, na roupagem, nos cabelos, na feição, etc., se sujeitam preferencialmente à "trabalhabilidade" do material usado - a madeira - do que a uma eventual proposição plástica conscientemente selecionada e determinada.

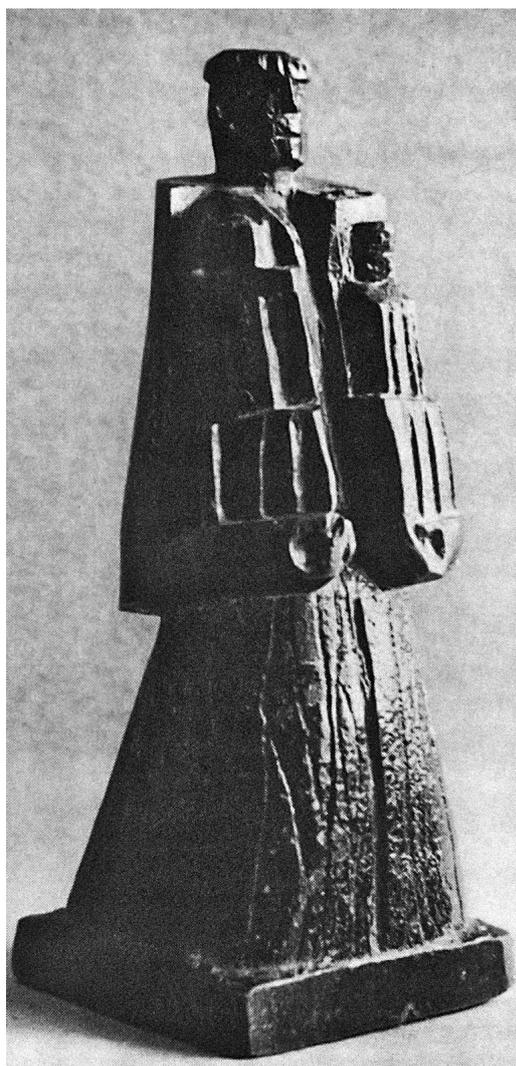
O problema do modelo original, que na escultura tradicional constitui a condição chave, posto, que esse modelo condiciona a própria interpretação plástica, na escultura popular é apenas uma fonte de linguagem que se presta à identificação da peça. A pouca ou nenhuma ortodoxia com que o popular realiza esta operação identificatória é denunciada, nesta peça, pelo acréscimo de um rosário que não pertencia originalmente à imagem. O fato de este acréscimo se casar perfeitamente com a imagem delata uma sensibilidade invejável... mesmo para os eruditos.

Figura 2: Santo Antônio, madeira, 10,8 cm de altura. Região de Piedade, SP, 1970. Ficha nº 1028 - Inventário de Artes Menores. Fonte: Laboratório do IV Distrito do IPHAN.

Esse tipo miniaturista de imagem católica é encontrado nas lindes de Minas e São Paulo; mais precisamente, no vale do Rio Paraíba e Sul de Minas. A área de ocorrência desta escultura coincide com a

área de comparecimento das chamadas paulistinhas. O nome de "nó-de-pinho", que lhe é dado pelos diletantes e colecionadores, não parece provir da nomenclatura popular: cheira a curioso querendo fazer panca de entendido. Jamais o ouvi de boca popular. O comprimento preferido é de alguns centímetros, 3 ou 4, raramente atingindo tamanho maior. As peças menores geralmente apresentam um ofício que serve para fixá-las num cordão: funcionam como bentinhos.

O fato de serem feitas de madeira dura, frequentemente do nó da madeira - de onde lhes viria esse perjúrio "nó-de-pinho" - fá-los apresentar as fibras dispostas de modo aproveitável para consolidar a estrutura da peça. Constituiria também uma condição de trabalhabilidade da madeira, um fator a explicar



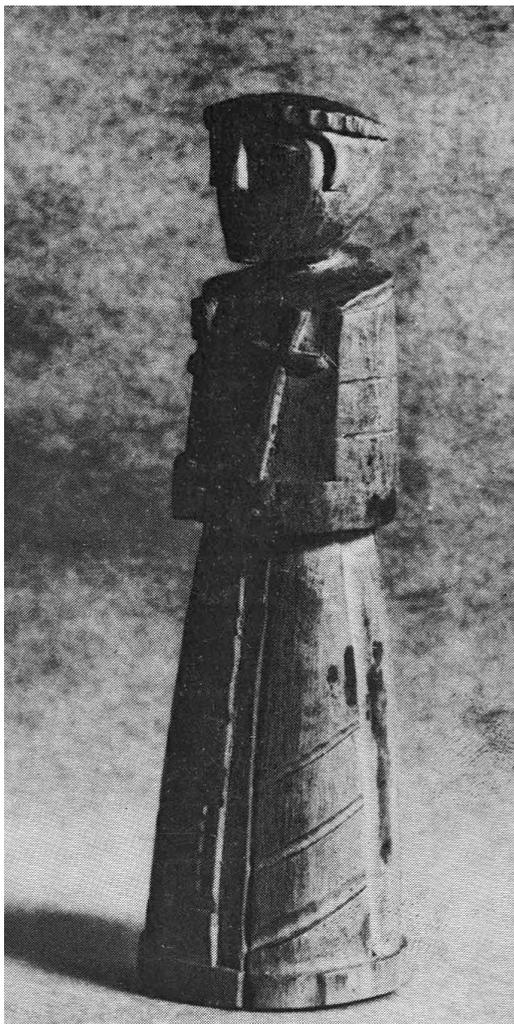


Figura 3: Santo Antônio, madeira, 9,5 cm de altura. Limeira, SP. Fonte: Laboratório do IV Distrito do IPHAN.

o esquematismo da linguagem plástica utilizada. Esta razão não seria suficiente para uma explicação satisfatória, a não ser que a própria escolha do material já seja feita pela indústria.

O fato é que a característica marcante dessas peças está na sua tendência para a representação abstrata, em baixo ou alto-relevo; o “ronde-bosse” é a solução prevalecente da peça. A linguagem identificatória constitui geralmente uma incisão (Menino Jesus, etc.), o que permitiria uma liberdade maior da impostação plástica do conjunto. Liberdade é apenas um modo de dizer, porque o tamanho reduzido das peças condiciona profundamente o esquema plástico geral. O problema da monumentalidade - tão frequente - está vinculado ao tratamento do conjunto, sem compromisso algum com as figuras das incisões acompanhantes. Os entalhes de baixo

e alto-relevo não constituem, entretanto, apenas uma necessidade de ordem ideográfica, uma vez que comparecem mesmo onde não haja uma necessidade identificatória.

Mesmo quando as figuras secundárias se agregam à principal, como blocos plasticamente bem definidos, como é o caso deste Santo Antônio, tais sub-blocos se apresentam primeiro como componentes da solução plástica do conjunto, para, em seguida, receber incisões identificatórias em termos ideográficos.

“Um cilindro de madeira com alguns recortes bem lançados e decididos, que deixam o resultado final não muito longe do cilindro primitivo”. Esta seria uma definição tendenciosa dessa peça, na medida em que esses recortes sumários e bem selecionados realizam aquele muito dizer com poucas coisas

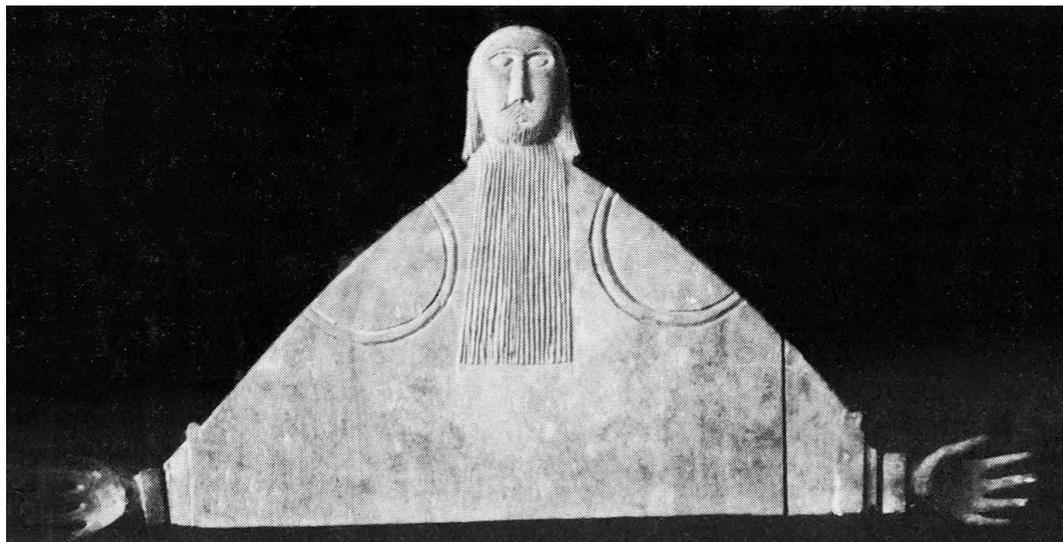


Figura 4: Santo Agostinho. Pomerode, Santa Catarina, 1972. Fonte: Laboratório do IV Distrito do IPHAN.

que é, afinal, a perfeição buscada por torturados artistas. Como na arquitetura, em cuja linguagem plástica muita coisa procede de compromissos construtivos que não tinham, inicialmente, nenhuma intenção decorativa ou mesmo artística, e que se tornaram, com o correr dos tempos e de situações de reelaboração estilística (modernatura grega ou estruturas góticas ou, entre nós, a perfilatura característica da arquitetura mineira), certos compromissos de fatura relativos a material e sua trabalhabilidade apontaram soluções plásticas que passaram a ser válidas, esquecendo suas motivações originais. A regra de boa composição, que leva uma linha a encontrar continuidade depois de um intervalo de outro tratamento, coisa frequente na escultura popular de madeira, pode ter uma explicação na coincidência da forma original da madeira que recebeu o trabalho de escultura. Nesse sentido, esta escultura de madeira é uma peça da imaginária católica apenas na medida em que alguns sinais inseridos nela (coroa, cruz, Menino Jesus, etc.) são elementos identificatórios na imaginária católica. Tudo o mais nada representa de especificamente associável ao naturalismo convencional que caracteriza a escultura católica no Brasil.

Essa figura de Santo Agostinho foi encontrada no Museu de Pomerode, Santa Catarina, e segundo os informes aí colhidos é produto de um imigrante europeu - parece que italiano - contribuinte da

colonização daquela parte do Brasil. As demais peças do mesmo escultor são de um naturalismo canhestro e... desconcertadamente ruim. O grau de esquematismo não leva ao abstrato apenas porque a representação indicativa - cabeça e mãos - nada tem de abstrato. Mas é claro que as tendências são para o abstrato, embora um abstrato recheado de esoterismo, quase maçônico. Na Itália, país de populações enquistadas e isoladas, não devem ser raros os exemplos de manifestações populares denunciando resíduos bizantinos, gregos, bárbaros, pitagóricos, etc., assim como entre nós não é raro aparecer na escultura um certo ar de negrismo ou de índio, bem como arcaísmo ibérico. De qualquer modo, esse Santo Agostinho, que não pode, de modo algum, ser tido como santo popular no Brasil, constitui uma peça interessante de escultura católica popular.

Nem sempre a escultura popular católica foge ao sentimento de tratamento plástico que caracteriza os melhores momentos da escultura de santos. Neste particular, é quase automático que tal aproximação seja feita através do arcaísmo da solução. Esse arcaísmo quase sempre quer dizer uma dominância drástica da solução plástica sobre a representação naturalista. Na figura 5, aqui mostrada; Na figura 5, esse arcaísmo é denunciado inicialmente pela proporção de quatro cabeças e na formação francamente ideográfica das demais soluções plásticas.



Figura 5: Nossa Senhora da Conceição, madeira, 13,5 cm de altura. Procedência não indicada. Fonte: Laboratório do IV Distrito do IPHAN.

O fato de certas imagens populares, como esta, não apresentarem, explicitamente, nenhum compromisso de época ou região e nenhuma amarração cultural mais evidente teria levado os observadores mais apressados a afirmar que o popular não tem data, que é “despaísado” e que é insensível aos travamentos de espaço e tempo, que costumam fixar os períodos artísticos. Isso seria verdade apenas na medida em que o problema da arte popular ainda não foi devidamente estudado. Uma questão em aberto seria uma colocação mais correta e mais incentivadora.

Em 1938 tive a sorte de ser escolhido por Mário de Andrade para percorrer o Nordeste em viagem de pesquisa para o Departamento de Cultura, órgão da Prefeitura de São Paulo, fundado e dirigido por ele. Embora o objetivo principal da viagem fosse folclore musical, para o que levava comigo aparelhos de gravação e um assessor de audição absoluta, é claro que a minha atenção não se restringiu à música. Foi nessa viagem que encontrei o ex-voto de madeira, a respeito do qual não possuía a menor referência. Colhi uma centena de peças, em cruzeiros e capelas. Esse material faz parte do acervo da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Mais tarde, amigos viajando pelo Nordeste me trouxeram outras peças. Algumas estão comigo. Em 1971 voltei a percorrer certas localidades visitadas em 1938, encontrando então ex-votos em quantidade consideravelmente maior, assim como a miséria do povo sem assistência médica é, também, consideravelmente maior.

Em 1944 a Editora Gaveta, aventura editorial de Clóvis Graciano, publicou uma plaqueta contendo reproduções fotográficas de algumas peças colhidas em 1938 e um pequeno estudo pioneiro sobre o ex-voto de madeira. Como todo estudo pioneiro, esse trabalho contém certas colocações e uma linguagem hoje indefensáveis. Mas a tese principal está certa, segundo me parece: essa escultura popular de madeira apresenta fortes e marcantes traços de influência afro-negra.

O ex-voto é uma manifestação universal, assim como a magia imitativa relaciona a peça com o voto ou pedido. O que não é universal, e que aproxima o ex-voto nordestino de madeira à escultura afro-negra, são certas soluções plásticas e certas tendências que compõem caracteristicamente em ambas as manifestações, e certas sobrevivências extremamente

curiosas. Esse ex-voto, colhido na serra do Orobó, na Bahia, pelo senhor Hermann Kruse, nos idos de 40, contém todas as soluções plásticas encontradas também num instrumento musical africano. Nem mesmo falta à peça brasileira a superfície plana, de desenho retangular, que na peça africana recebe um espelho. Além disso, a peça baiana tem uma escavação na parte posterior, escavação esta perfeitissimamente inútil, mas que lembra o que na peça africana seria o bojo do instrumento. De outro lado, o caráter ideográfico das diferentes partes (seios, corpo, cabeça, indicações tribais, etc.) é perfeitamente igual nas duas peças. Que misteriosos caminhos terá a lembrança percorrido, da África ao interior da Bahia, e por tempo bastante, aquela feição plástica peculiar que adere ao simplesmente utilitário, convertendo-o numa oportunidade de fruição estética? Arranjar para isso uma explicação, porventura engenhosa e plausível, talvez não seja tão difícil. Mas descobrir realmente a razão verdadeira, isso seria desvendar o problema da arte. Ninguém está querendo isso.

A grande maioria dos milagres (nome regional dado ao ex-voto nordestino) representa a cabeça. Corpo inteiro, partes dele, ou membros, etc., ocorrem em número reduzido. Neste particular, da seleção do que representar, se encontra uma diferenciação do milagre. Nos ex-votos pintados ou nas peças de cera, já industrializadas, a diversificação é bem maior. O ex-voto pintado, de tão marcada preferência no Sul do Brasil, prefere cenas. A peça de cera, como reflexão da produção industrial, não manifesta preferências: vai na onda da demanda.

Na escultura das cabeças se encontram soluções plásticas que, sem serem exclusivas da escultura afro-negra, são de sua preferência. O corte africano é uma delas. Corte africano é um talhe côncavo que toma toda a extensão do rosto humano, de alto a baixo. Neste corte dominante se inserem os olhos, a boca e o nariz, numa forma variável de soluções indicativas. Quando o corte africano aparece associado à solução de nariz-eixo, as peças alcançam uma proximidade maior ainda com as peças autênticas da escultura afro-negra, como é o caso de cabeças mostradas aqui em fotografias. O que caracteriza a solução nariz-eixo é a marcação de uma linha vertical de simetria, que domina o conjunto, deixando um pequeno espaço para indicação do queixo e da boca.



Figura 6: Ex-voto - Serra do Orobó, Bahia, 1941. Fonte: Escultura Popular Brasileira, Edições Gaveta, São Paulo, 1944, p.56.

Figura 7: Ex-voto - Cruzeiro de Tacaratu, Pernambuco, 1938. Fonte: Escultura Popular Brasileira, Edições Gaveta, São Paulo, 1944, p.61..



A experiência, relativamente vasta, deste tipo de escultura popular de madeira oferece a oportunidade de aparecimento de peças de notável validade plástica e que não se atém, necessariamente, às soluções características da escultura afro-negra, embora revelem a mesma linha de preferência, já pela coragem com que são sumariadas as representações, já pelo sentimento que denunciam das proporções relativas das partes componentes. É sabido, neste sentido, que o estudo da escultura afro-negra abriu para a escultura moderna uma série de possibilidades que não eram antes suficientemente exploradas. Os artistas modernos, de Brancusi a Picasso, muito devem à escultura africana. O cubismo, idem. Da mesma forma, a arquitetura moderna lembra muitas

vezes as soluções diretas e ingênuas da arquitetura popular ou tradicional. A escultura também oferece esse reencontro do excelente que tomou como ponto de partida uma extrema racionalidade e sofisticação teórica com certas liberdades pouco acadêmicas normalmente exploradas pela coisa popular. Daí algumas peças populares lembrarem Picasso, ou a contrapartida de certos achados modernos serem encontrados em peças populares. A obtenção do monumental, do violento e do dramático, nas obras eruditas procuradas afanosamente pelos artistas, frequentemente se encontra num grau extremo de força em peças cuja destinação utilitária não insinuaria nenhum esforço e nenhuma intenção mais trabalhada.

O Cruzeiro da Menina, no município de Pombal, na Paraíba, que em 1938 me forneceu algumas peças de primeira qualidade, embora fosse então uma pequena capela de beira de estrada, de 1 m x 1,50m, agora se converteu num edifício maior, comportando um depósito que contém milhares de peças. Seria necessário e conveniente que os órgãos responsáveis regionais - universidades, museus, etc. - implantassem um esquema de pesquisa que pudesse colher boa mostragem desse material que se sabe anualmente reforçado por volumosa contribuição. Nesse Cruzeiro da Menina, ou na Casa do Padre Cícero, em Juazeiro, seriam necessários vários dias de trabalho para verificar peça por peça e fazer uma seleção criteriosa. Numa

passagem de viajante apressado, como foi a minha, não há condições sequer para ver rapidamente algumas peças: o que ficou sem ser visto, por baixo dos montes de milagres, é coisa considerável. Inútil e mesmo contraproducente um colhedor desaparelhado e bisonho, ou um simples curioso. Das diversas coleções que tenho visto, a quantidade de coisa mal escolhida faz pena... e faz injustiça enorme aos bons artistas que povoam o Nordeste. Seria interessante que tal trabalho tivesse um mínimo de organização. Em primeiro lugar, teria que se mapear os locais de boa ocorrência. Uma pessoa capaz devia visitá-los, pelo menos uma vez por ano, e selecionar uma limitada mas eficiente quantidade de peças.

Figura 8: Ex-voto - Cruzeiro da Menina, Patos, Paraíba, 1971. Fonte: "Sete brasileiros e seu universo: a arte, ofícios, origens, permanências". Departamento de Documentação e Divulgação, MEC/DAC (Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura), 1974.





Figura 9: Barco do Rio São Francisco com carranca na proa - 1941, Carinhanha, Bahia. Fonte: "Sete brasileiros e seu universo: a arte, ofícios, origens, permanências". Departamento de Documentação e Divulgação, MEC/DAC (Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura), 1974.

As carrancas do rio São Francisco são um problema que nem chegou ainda a ser colocado. Um desafio. Em primeiro lugar, por que só no rio São Francisco? Em segundo lugar, por que esse alijamento da figura humana? E mais, porque essa misteriosa predileção pela representação de monstros, que não se fixam nunca num bicho determinado: leão, cavalo, ou o que seja? Além disso, nada de índio ou africano, e, muito menos, de português, que nenhum deles tem tradição de coisa parecida, que servisse de ponto de partida para uma explicação aceitável. De bicho nativo, nada de vestígios; nem de onça, de tamanduá, de anta. As figuras antropomorfas que frequentavam a proa das naves e que deram aquelas mulheres peitudas das naves inglesas, ou os exemplos históricos das embarcações de Vikings ou egípcios, dão a categoria, mas nada dizem respeito de uma possível filiação.

Essas carrancas brasileiras, uma centena ao todo, se tanto, constituem tradição liquidada, hoje espalhadas entre museus e colecionadores. Morfologicamente, o leão e o cavalo lhes emprestam a maior parte dos traços, de mistura sempre com soluções inspiradas

em outras figuras existentes ou imaginadas. Dificilmente numa peça se poderá identificar um animal particular.

Existiu, é verdade, uma literatura em torno de monstros marinhos, comum entre os viajantes dos primeiros séculos e mesmo na imaginação popular das populações marinhas. Mas a aproximação dessa tradição marítima com o que ocorre no rio São Francisco parece um pouco precário, pelo menos em termos de a ocorrência de carrancas ser privativa de um trecho do citado rio.

O professor Paulo Pardal, do Rio de Janeiro, tem em preparo - e parece que até no prelo - um ensaio sobre as carrancas do rio São Francisco. Ao que sei, tal trabalho pretende analisar as peças identificadas, inclusive aquelas produzidas agora, sob encomenda, para satisfazer o desejo de colecionadores, do ponto de vista morfológico. A análise plástica das constantes observadas será, porventura, um interessante ponto de partida para considerações posteriores. No pé em que estão os estudos de arte popular, será lícito esperar - e não é pouco - estudos pioneiros.